

Bibliographie

- Balázs, Bela: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Neuausgabe, Frankfurt/M.: 2004.
- Boubia, Fawzi: „Übersetzung und interkulturelle Kompetenz“, in: Armin Paul Frank/Kurt-Jürgen Maaß/Fritz Paul und Horst Turk (Hg.), Übersetzen, verstehen, Brücken bauen, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1993, Band 2, S. 655-666.
- Mernissi, Fatema: Le Jardin des Amoureux. Les 50 noms de l'amour d'Ibn Qayyim al-Jawziyya, Rabat: Marsam 2011.
- „Das Aussehen des Gesandten Gottes“: <http://gr.islamic-sources.com/?p=421> vom 9.12.2013.
- Dermenghem, Emile : Le Culte des saints dans l'Islam maghrébin, Paris : Gallimard 1982.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Fromm, Erich: Haben oder Sein, München: 1976.
- Gennep, Arnold van: Übergangsriten, Frankfurt/M.: Campus 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang: Westöstlicher Divan, Hamburger Ausgabe, Band II, München: Beck 1972.
- Goethes Gespräche, hg. v. F. F. von Biedermann, Wiesbaden: 1957.
- Goleman: Daniel: EQ. Emotionale Intelligenz, München: DTV 1997.
- Hazm, Ibn: Halsband der Taube. Von der Liebe und den Liebenden, Frankfurt/M.: Insel 1988.
- Khatibi, Abdelkébir: Le Corps Oriental, Hazan, Paris: 2002.
- Koran. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Einleitung und Anmerkungen von Annemarie Schimmel, Stuttgart: Reclam 1979.
- Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch, Frankfurt/M.: 1967.
- Merad, Ali: L'Islam contemporain, Paris: Presses Universitaires de France 1987.
- Salih, Tayeb: Zeit der Nordwanderung, Basel: Lenos 1998.
- Schimmel, Annemarie: Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus, Frankfurt/M.: 1995.
- Sichtermann, Barbara: „Konsum ergo sum“, in: Die Zeit, Nr. 31, 25.7.1986.
- Taïa, Abdellah: Der Tag des Königs, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Welte, Frank M.: Der Gnawa-Kult. Trancespiele, Geisterbeschwörung und Bessenheit in Marokko, Frankfurt/M.: Lang 1990.

Der Körper im japanischen Nō-Theater

ROLF ELBERFELD

Zeami (1364-1443), der das japanische Nō-Theater im 15. Jahrhundert zu einer verfeinerten Kunstform ausbaute, hat nicht nur viele Nō-Stücke verfasst, sondern auch eine ausgefeilte Ästhetik des Nō-Theaters entwickelt. Im Folgenden sollen auf der Grundlage einiger Textstellen aus seinem Text *Kakyō* 花鏡 (Blütenspiegel) phänomenologische Überlegungen zur Bedeutung des Körpers im Nō-Spiel vorgestellt werden.¹ Dabei wird deutlich, dass eine in alle möglichen Ebenen entfaltete Körperwahrnehmung zugleich die Entwicklung einer spirituellen Dimension bedeutet. Im Nō-Schauspiel geht es jedoch nicht nur darum, die Körperwahrnehmung auf den einzelnen Menschen bezogen zu entwickeln, vielmehr steht die Entfaltung eines leibgeistigen „Gemeingefühls“ (感 kan) im Zentrum, das *zwischen* Schauspielern, Musikern und Zuschauern entsteht und von der atmenden Atmosphäre (氣 ki) aller getragen wird.

Um die folgenden Texte Zeamis nachvollziehen zu können, ist es mehr als hilfreich, über eine Anschauung von einer Nō-Theateraufführung zu verfügen. Da diese Theaterform in Europa noch immer eher unbekannt ist und man nur selten die Gelegenheit erhält, eine Aufführung live erleben zu können, ist es ratsam, zumindest Filmsequenzen von Nō-Aufführungen im Internet anzusehen, da diese hier nicht mitgeliefert werden können. Auch wenn der Film nicht alle Nuancen des feinen Spiels der Wahrnehmung zeigen kann, ist es allemal besser, einen ersten Eindruck – vielleicht auch von der Fremdheit dieser Theaterform – zu gewinnen, als ganz ohne Anschauung sich den Texten auszusetzen.

1 Vgl.: Zeami: Die Geheime Überlieferung des Nō. Der Text *Kakyō* wurde von Benl leider nicht vollständig übersetzt. Für eine vollständige Übersetzung vgl.: Zeami. Performance Notes.

Beim Anschauen eines Nō-Theaterstücks ist für den europäischen Zuschauer eines sofort deutlich: Es scheint nicht um dramatische, expressive und leidenschaftliche Ausdrucksformen zu gehen, vielmehr gewinnt man den Eindruck, dass kaum etwas auf der Bühne geschieht. Der Schauspieler – in der Tradition waren es immer nur Männer – gleitet langsam, still und fast ohne Bewegung über den glatten Bühnenboden. Sein Körper wirkt starr und wenn er zudem eine Nō-Maske trägt, ist auch die Mimik des Gesichts dem Blick der Zuschauer entzogen. Sein Gewand verbirgt seinen Körper fast vollständig. Nur die Hände und die Füße – gekleidet in schneeweißen *tabi*² – sind immer zu sehen. Selbst bei den „dramatischen“ Höhepunkten des Stücks bleibt etwas Zurückgenommenes im Ausdruck. Im Grunde werden fast alle Erwartungen unterlaufen, die ein europäischer Zuschauer an ein Theaterstück heranträgt. Die Nichterfüllung der Erwartungen gibt daher Anlass, genauer hinzuschauen.

Als These für die Texte und Überlegungen möchte ich Folgendes voranstellen: Die Reduktion des direkten körperlichen Ausdrucks ist im Nō-Theater die Voraussetzung dafür, dass Leibkörperliches und Geistiges umso intensiver ineinander dringen können bis zur vollständigen Aufhebung dieser Unterscheidung. Die eigentlich spirituelle Erfahrung liegt darin, dass Körper zugleich Geist und Geist zugleich Körper ist. Oder in einer anderen Terminologie gesagt, dass Leib zugleich Seele und Seele zugleich Leib ist. Das Leibkörperliche und Sinnliche ist zugleich und ineins die Dimension des Spirituellen. Je mehr sich der Schauspieler mit der Endlichkeit seines Körpers verbindet, umso offener wird sein Geist. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden anhand von kurzen Texten aus Zeamis *Kakyō* und meinen bisherigen Erfahrungen mit dem Nō-Theater sowie vor dem Hintergrund verschiedener körperlich orientierter Kunstwege in Ostasien entwickelt werden. Dabei handelt es sich um eine Interpretation, die nicht auf eigene praktische Erfahrungen im Nō-Spiel zurückgreifen kann. Dennoch werde ich versuchen, das *Wie des Erscheinens des Körpers* im Nō-Theater in einigen Aspekten anhand der genannten Grundlagen zu erschließen.

2 Japanische Fußbekleidung, bei der der große Zeh von den übrigen vier Zehen abgetrennt wird.

1. Herz zehn Zehntel – Körper sieben Zehntel

„Bewege das Herz zehn Zehntel [d.h. ganz], aber bewege den Körper sieben Zehntel bedeutet, dass das eingeübte Ausstrecken der Hände und Bewegen der Füße genau in der Weise ausgeführt wird, wie der Meister es unterrichtet; nachdem man das Unterrichtete intensiv bis zum Letzten gemeistert hat, ist das Ausstrecken und Zurücknehmen der Hände nicht so intensiv wie die Bewegungen im Herzen, sondern zurückhaltender als es im Herzen geschieht. Dies ist nicht unbedingt auf das Tanzen und die handelnden Gesten beschränkt. Sogar, wenn man sich beim [gewöhnlichen] körperlichen Verhalten im Stehen und Gehen sparsamer als das Herz bewegt, dann wird der Körper zum Tragenden und das Herz zum Wirkenden und ein reizender Eindruck muss entstehen.“³

Die Überlieferung der Schauspielkunst im Nō geschieht vor allem in großen Schauspielfamilien, die sich in der gemeinsamen Übung von Meister (zumeist der Vater) und Schüler (zumeist der Sohn) vollzieht. Zunächst geht es darum, dass der Schüler die weitgehend standardisierten Techniken mit dem eigenen Körper verbindet und eine vollkommene Beherrschung dieser erreicht. Wie Zeami in der Textstelle jedoch sagt, ist die vollkommene Beherrschung der Bewegung nur eine Voraussetzung dafür, einen weiteren Schritt in der Schauspielkunst zu tun. Dieser Schritt besteht darin, dass die Bewegung nicht einfach als ausgeführte Bewegung korrekt ist, sondern die Bewegung im *vollen Gewährsein* der Bewegung zu vollziehen ist. Dieses Gewährsein in der Bewegung scheint mir das zu kennzeichnen, was Zeami mit „Herz“ (*kokoro*) bezeichnet.

Gewöhnlich vollziehen wir viele körperliche Bewegungen, ohne zu merken, was wir gerade mit unserem Körper tun. Merleau-Ponty nennt dies habitualisierte Bewegungen. Diese Bewegungen vollziehen sich häufig ohne die Begleitung einer bewussten Aufmerksamkeit. Diese Bewegungen sind notwendig, um im alltäglichen Leben nicht immer wieder überlegen zu müssen, wie genau wir die Tür öffnen oder die Teetasse zum Mund führen können. Andere Bewe-

3 Die Übersetzungen des Textes von Zeami sind hervorgegangen aus einem Seminar an der Universität Hildesheim, das von Ryōsuke Ōhashi und Rolf Elberfeld im SS 2012 unter dem Titel „Das Schöne in Japan“ gehalten wurde. Für die einzelnen Seminarstunden wurden gemeinsam einzelne Textstücke neu aus dem Japanischen übersetzt. Die Publikation der Gesamtübersetzung des Textes *Kakyō* ist geplant. Die Übersetzung wurde auf Grundlage des folgenden japanischen Textes angefertigt: 世阿彌芸術論集, 田中裕 校注, 新潮社 1976, 115-161 (Gesammelte Schriften Zeamis zur Kunst, kommentiert und herausgegeben v. Yutaka Tanaka, Tokyo 1976). Die Stelle findet sich auf S. 118.

gungen, wie z. B. Bewegungen in einer bestimmten Sportart, werden bewusst geübt und bis zur Perfektion getrieben. Der Kugelstoßer übt das Angleiten im Kugelstoßring so lange, bis durch einen optimalen Bewegungsablauf eine maximale Stoßweite der Kugel erzielt wird. In der perfektionierten Bewegung kommt es vor allem auf das maximale Ergebnis an und nicht darauf, wie intensiv der Kugelstoßer die Bewegung in allen Details bewusst mit seiner Aufmerksamkeit verfolgen kann. Dies kann hilfreich bei der Einübung der Bewegung sein, aber es wird immer unmöglicher, je schneller die Bewegung auszuführen ist. Handelt es sich um eine im Rahmen der Tanzpraxis geübten Bewegung, so ist die Aufmerksamkeit für die eigene Bewegung deutlich höher und wichtiger, da es wie beispielsweise im klassischen Ballett um eine „schöne“ Bewegung gehen kann. Aber im Ballett kristallisiert sich die Schönheit vor allem an der *Form* der Bewegung, die bestimmten Mustern zu entsprechen hat. Aber auch hier verhindert die Schnelligkeit vieler Bewegungen eine umfassende Aufmerksamkeit und ein Gewährsein aller Details im Vollzug der Bewegung.

Im Vergleich zu den genannten Bewegungsarten zeigt sich, dass die Langsamkeit der Bewegung ein konstitutives Moment für ein umfassendes Gewährsein der Bewegung ist. Wenn das Gewährsein ein eigentliches Ziel der Bewegung selbst ist, so muss die körperliche Dynamik reduziert werden zugunsten einer Aufmerksamkeitssteigerung, in der sich alle Regungen des Herzens allein mit den Bewegungen des Körpers verbinden können. Auch unter der Haut des kleinen Zehs ist das Motiv der Bewegung präsent und spielt mit im Gewährsein der Bewegung. Gerade in der Zurücknahme der körperlichen Bewegung zeigt sich somit eine neue Qualität der Bewegung selbst, in der „Körper“ und „Herz“ sich so verbinden können, dass der Körper zum „Tragenden“ (体 tai) und das Herz zum „Wirkenden“ (用 yō)⁴ wird.

2. Stampfen mit den Füßen

„Dies ist ungefähr das gleiche Herz wie das zuvor erwähnte Herz, das zu zehn Zehnteln [bewegt wird]. Bewegt man den Körper und die Füße in gleicher Weise, so sieht [es] grob

4 Die Unterscheidung von „tai“ und „yō“ spielt in der chinesischen und japanischen Denktradition eine große Rolle. Diese Unterscheidung ist in vielen Bereichen des Denkens wirksam geworden. Das Zeichen „tai“ bedeutet auch einfach Körper und in übertragener Bedeutung tragender Zusammenhalt. Das Zeichen „yō“ bedeutet auch gebrauchen, anwenden, wirken.

aus. Wenn man den Körper [stark] einsetzt, die Füße aber schleichend bewegt, dann sieht [es] zwar vehement, aber nicht grob aus. Wenn man heftig mit den Füßen stampft, aber den Körper ruhig bewegt, so sieht es nicht grob aus, da der Körper ruhig ist während das Stampfen der Füße laut ist. Dies bedeutet: Dort, wo das, was man sieht und hört nicht zur gleichen Empfindung [Herz] führt, aber dennoch sich beides [das Gesehene und Gehörte] stimmig vereint, gibt es ein anregendes Gefühl. Allgemein gesagt: Das Erlernen des Stampfens mit den Füßen erlerne man nicht beim Stampfen im Tanz. Das Stampfen soll man bei anderen Handlungen (hataraki) und bei Nachahmungen (monomane) erlernen.“⁵

Unser Bewegungssehen ist zumeist gewohnt an körperliche Bewegungen, die eine Einheit bilden und sich monozentrisch entfalten. Neben sportlichen Bewegungen geben auch viele Tanzstile ein Beispiel hierfür. Zeami beschreibt hingegen eine körperliche Bewegung, die zumindest aus zwei Zentren besteht: Füße und Oberkörper. Für Zeami scheint eine Bewegung, in der beide Zentren sich in gleicher Qualität bewegen, weniger reizvoll zu sein. Gerade der Kontrast von langsamer Bewegung des Oberkörpers und der Hände und dem energischen Auftreten mit dem Fuß – und dies im vollen Gewährsein der Bewegung – macht die Bewegung interessant. Dabei ist zu beachten, dass ein „energisches Auftreten“ im Nō-Theater nicht bedeutet, unkontrolliert und wild mit dem Fuß auf den Boden zu stampfen. Ein energisches Auftreten geschieht ebenso im vollen Gewährsein der Bewegung und damit in reduzierter Dynamik. Aber diese Gestaltung der Bewegung verhindert nicht die Intensität der Bewegung, sondern steigert sie vielmehr in bestimmter Hinsicht. Der Kontrast der beiden Bewegungsqualitäten ist vor allem in der reduzierten Dynamik wahrzunehmen und lässt die Bewegung in ihrer polyzentrischen Differenziertheit umso stärker in die Aufmerksamkeit treten.⁶

Im Text wird aber noch ein anderer Kontrast angesprochen, der zwischen Sehen und Hören. Dieser Kontrast wird im Beispiel durch die Polyzentrik der Bewegung erzeugt. Da das Aufstampfen des Fußes auch in der zurückgenommenen Bewegung ein Geräusch erzeugt, wird diese Bewegung nicht nur gese-

5 Yutaka Tanaka: a. a. O., S. 119.

6 Es wäre sicher aufschlussreich, in verschiedenen Tanz- und Theatertraditionen der Möglichkeit von polyzentrischen Bewegungsformen nachzugehen. Hier wären afrikanische Traditionen des Tanzes und deren Wirkungen im Jazz-Dance ebenso zu betrachten wie indische Formen des traditionellen Tanzes.

hen, sondern auch gehört. Die langsame Bewegung des Oberkörpers hingegen wird vor allem gesehen und im eigenen Körper nachvollzogen. Beide Empfindungen durchdringen sich im Schauspieler und im Zuschauer. Hier wird eine synästhetische Dimension der Bewegungswahrnehmung deutlich, um die es beständig auch im Nō-Theater geht. Das feine Ineinander-Dringen verschiedener sinnlicher Reize ist eine Grunddimension nicht nur der körperlichen Bewegung, sondern der gesamten Inszenierung und Ausstattung. Aber auch hier ist die Langsamkeit konstitutiv. Denn würden sich das Stampfen mit den Füßen und die Bewegung des Oberkörpers sehr schnell, wenn auch unterschiedlich vollziehen, so könnte das Ineinander-Dringen vom Geräusch des Fußes beim Aufstampfen und der langsamen Bewegungen des Oberkörpers nicht eigens empfunden werden. Es geht um subtile sinnliche Synästhesien, die bei genauem Hinsehen auch über die gewöhnlichen fünf Sinne hinaus zumindest den Bewegungssinn und Gleichgewichtssinn miteinbeziehen.⁷

3. Mimesis (monomane ものまね)

„Wenn die Rede ist von ‚zuerst gründlich zur jeweiligen Gestalt (mono) werden‘, so meint dies die verschiedenen Weisen der Mimesis (monomane) im Sarugaku(-Nō). Wird man zu einem alten Mann, so krümmt man die Hüfte, macht den Gang kraftlos und das Ausstrecken und Zurücknehmen der Hände jeweils etwas kürzer, weil es sich um eine gealterte Körperhaltung (katachi) handelt. Man soll zunächst zu dieser Figur (sugata) werden und aus dem Innern ihrer Körperhaltung den Tanz tanzen, stehen und sich bewegen sowie singen. Handelt es sich um [die Figur] einer Frau, soll die Hüfte aufrecht sein, das Ausstrecken und Zurücknehmen der Hände soll in einer angemessenen Höhe erfolgen, der ganze Körper ist weich, im Herzen ohne Anspannung, die leibliche Bewegungen sind schmiegsam. Also, aus dem Innern dieser Figur sollen die Verhaltensweisen (waza) wie Tanzen, Singen, Stehen und alle [anderen] Haltungen erfolgen. Bei [der Figur] des Zornigen soll man im Herzen Kraft sammeln, die leibliche Bewegung kraftvoll wirken lassen und in dieser Weise stehen und sich bewegen. Darüber hinaus ist bei

allen Personenverkörperungen in der Mimesis (monomane) zu erlernen, wie man zuerst gründlich zur jeweiligen Gestalt wird. So sind alle Verhaltensweisen auszuführen.“⁸

Das japanische Wort *monomane*, das im Zentrum des Zitats steht, ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Für das japanische Wort *mono* werden im Lexikon zwei chinesische Zeichen angegeben,⁹ die jeweils mehrdeutig sind: *mono* (者) bedeutet „Person“, „Ding“, „etwas“, „jemand“ usw.; *mono* (物) bedeutet „Ding“, „Gegenstand“, „Körper“, „Stoff“, „Sache“, „Materie“, „etwas“ usw.¹⁰ Im Kontext des Nō-Theaters ist sicher zunächst die erste Bedeutung wichtig, da es um Personen und Rollen geht. Darüber hinaus ist es aber von entscheidender Bedeutung, dass die Person gerade nicht in einem ideellen Wert oder in ihrer Autonomie verstanden wird, sondern in ihrer ganzen körperlichen Materialität ins Spiel kommt, so dass auch die zweite Bedeutungsebene wichtig ist. Der zweite Wortbestandteil lautet *mane*. Dieser ist abgeleitet von dem Wort *maneru*, das „nachahmen“, „nachbilden“, „abgucken“, „imitieren“, „jemandes Beispiel folgen“ bedeutet. So könnte man zunächst übersetzen: Eine Person in ihrer ganzen Körperlichkeit nachahmen. Diese Bedeutung hat die Übersetzer dazu gebracht, den altgriechischen Terminus *mimesis* für die Übersetzung zu verwenden. Hier muss aber abermals eine Klarstellung erfolgen, da Mimesis in der heute geläufigen Bedeutung häufig nur ein realistisches Nachahmen und Abbilden bedeutet. Dies ist aber im Nō-Theater sicher nicht gemeint. Denn gerade diese Theaterform ist weit davon entfernt, als ein einfacher Realismus aufgefasst werden zu können. Um aber dennoch die Übersetzung Mimesis zu rechtfertigen, muss an die Bedeutung des Terminus in der altgriechischen Tradition angeknüpft werden, gegen die Platon kämpft und auf die Aristoteles zurückgreift. Denn dieser Terminus hatte vor allem im Kontext von Tanz und Musik eine prägnante und für unseren Zusammenhang äußerst erhellende Bedeutung.

„Nach der Schilderung griechischer Tänze, wie wir sie oben versucht haben, dürfte sich überzeugend ergeben haben, daß Mimesis ursprünglich nicht das geringste mit Naturwahrheit, Realismus und Ähnlichem zu tun gehabt hat; man wäre fast versucht zu sa-

7 Vgl. zu diesen Unterscheidungen: Elberfeld, Rolf: „Phänomenologie sinnlicher Erfahrung in interkultureller Perspektive. Zur Bedeutung des ‚Bewegungssinns‘“, in: R. Schulz (Hg.): *Zukunft ermöglichen. Denkanstöße aus fünfzehn Jahren Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit*, S. 357-376.

8 A. a. O., 120f.

9 Vgl. zu diesem Wort: Peter Pörtner: *mono* – Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan.

10 Wie genau sich chinesische Schrift und japanische Sprache aufeinander beziehen, kann an dieser Stelle nicht erklärt werden. Vgl. hierzu: Rolf Elberfeld, *Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung*.

gen, das Gegenteil sei der Fall. Die ursprüngliche Verbindung mit Tanz, und zwar in erster Linie mit Gruppentanz, verbietet von vornherein jeden Realismus; er zwingt zu einer Stilisierung auf das Einfachste, zu bloßen Andeutungen.“¹¹

„[...] die Herkunft dieses [von Xenophon verwendeten] Mimesisbegriffes wird sehr deutlich: es ist die Ausdruckslehre, die sich an der Körperbewegung und am Tanz gebildet hatte.“¹²

Abgesehen davon, dass hier eine weitreichende komparative Perspektive aufscheint – zwischen der altgriechischen Auffassung vom Tanz und dem japanischen Nō-Theater –, wird deutlich, dass das Wort *Mimesis* nicht auf eine einfache realistische Nachahmung reduziert werden darf. Es bedeutet im weiteren Kontext vielmehr ein körperlich-geistiges Sichverbinden mit einer Bewegung und einem Ausdruck, bei dem das, was gezeigt wird, leibkörperlich erzeugt wird. Der Satz „Man soll zunächst zu dieser Figur (*sugata*) werden und aus dem Innern ihrer Körperhaltung den Tanz tanzen“ zeigt, dass die Figur und derjenige, der sie spielt, nicht getrennt sind, sondern ausgehend vom Körperlichen ineinander dringen. Dies könnte man als einen Realismus von innen her bezeichnen, dem es nicht um äußerliche Übereinstimmung geht. Vielmehr ist auch der Zuschauer aufgefordert, die Figur und die Bewegung in sich körperlich entstehen zu lassen. Es deutet sich hier ein Resonanz- oder ein Entsprechungsverhältnis an, in dem die Sache selbst nicht äußerlich bleibt, sondern jeweils von innen her im Schauspieler und in direkter Resonanz darauf auch im Zuschauenden entsteht. Dies scheint mir das zu sein, was Zeami mit *monomane* meint.

4. Die Geste des Weinens

„Beim Weinen zum Beispiel lässt man zunächst die Leute das Wort ‚Weinen‘ hören und kurze Zeit nach dem Wort hält man den Ärmel vor das Gesicht, so dass [der Vorgang] mit einer [mimetischen] Geste beendet wird. Hebt man die Ärmel vor das Gesicht bevor [die Zuschauer] das Wort ‚Weinen‘ deutlich gehört haben, so ist das Wort verspätet und klingt noch nach, so dass [der Vorgang] mit dem Wort beendet wird. Wenn es sich so verhält, ist

11 Hermann Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, S. 45.

12 Ebd., S. 62.

die [mimetische] Geste zuerst beendet und es entsteht ein unstimmiger Eindruck. Da es so ist, muss [der Vorgang] mit einer [mimetischen Geste] beendet werden.“¹³

In dieser Passage wird das Verhältnis von Wort und körperlich-mimetischer Geste thematisiert. Anders gesagt, geht es um das Verhältnis von Sprache und Körper. Zeami betont sehr deutlich, dass es nicht gut ist, die Sequenz „Weinen“ mit dem Wort „Weinen“ abzuschließen. Ich verstehe die Passage so, dass das Wort nur dazu dient, den Sinnhorizont zu öffnen, dieser aber dann mit körperlicher Intensität auszufüllen und zu zeigen ist, wobei Wort und Körper als unterschiedene und zugleich als ineinander dringendes Geschehen erscheinen. Weil auch hier wieder beide Komponenten zunächst eigenständig und getrennt werden, kann ihr Ineinander-Dringen umso eindringlicher erfahren werden. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum im Nō-Theater der Text als erzählte Sinneinheit nicht das Zentrum der Aufführung bildet sondern vielmehr als bekannt vorausgesetzt wird. Denn je vertrauter die Zuschauer mit der Erzählung sind, umso mehr können sie die Übergänge der Worte in die subtilen körperlichen Entfaltungen hinein empfinden und zugleich ihr inniges Zusammenspiel. Das klassische Nō-Theater setzt in keiner Weise auf die Überraschungen, die aus der Dramatik der erzählten Geschichte entstehen. Die Überraschungsmomente sind eher in den gerade beschriebenen subtilen Übergängen verborgen, die gleichzeitig alle Ebenen des menschlichen Verstehens und der Rührung ansprechen. Da sich aber alles vergleichsweise langsam und in diskontinuierlichen Kontinuitäten vollzieht, sind Aufmerksamkeit und Gewahren der Zuschauer auf das Höchste gefordert. Wer sich hierauf nicht einlassen kann, dem wird alles sinnlos und langweilig.

5. Herz und Gemeingefühl (*kokoro* 心 und *kan* 感)

„Es gibt in der Welt auch diejenigen, deren Stimme zwar schlecht und bei denen die beiden anderen Künste [Tanz und Gesten] nicht besonders geschickt sind, die aber dennoch als gewandt anerkannt werden. Dies bedeutet, Tanz und Gesten sind [bloß äußerliche] Kunstfertigkeiten. Die Hauptsache ist das Herz (*kokoro*). Im Weiteren gibt es auch den Rang des Aufrechten. Daher erhält das Nō[-Spiel], das mit dem Herzen gespielt wird, während man zugleich den reizenden Geschmack kennt, selbst wenn es nicht sehr ge-

13 Vgl. a. a. O., S. 120.

schickt ist, den Ruf der Gewandtheit. Da es so ist, hängt das Erreichen des Rufes wahrhafter Gewandtheit nicht ab von der Geschicklichkeit beim Tanz und den Gesten. Dies ist allein dem Herzen des aufrechten Standes des Haupt Schauspielers zuzuschreiben und als ein [bewegend-bewegtes] Gemeingefühl zu verstehen, das aus dem geglückten Stil hervorgeht. Diesen Sachverhalt [im Herzen] verstehen, bedeutet Gewandtheit. Da es so ist, kommt es vor, dass der Haupt schauspieler, der [seine Kunst] ausreichend beherrscht, nichts Reizendes besitzt.“¹⁴

In dieser Passage wird das „Herz“ (kokoro) wieder in den Vordergrund gerückt. Das chinesische Zeichen für das japanische Wort *kokoro* 心 bedeutet: Herz, Geist, Gemüt, Gefühl, Wille, Seele, Sinn, Bedeutung, Gedanke. Aus den möglichen Übersetzungen wird deutlich, dass im Grunde alle Regungen des Menschen sich in dem Wort *kokoro* versammeln. Es handelt sich somit um eine Bezeichnung für alle „Gemütskräfte“, um diesen kantischen Ausdruck zu verwenden. Doch wie zuvor bereits gesagt, stehen diese Gemütskräfte nicht gegen den Körper und schon gar nicht wird allein das Verstehen und Denken herausgehoben. Der Körper selbst wird zwar auf der Wortebene klar vom Herzen unterschieden, beides jedoch bildet zugleich eine Vollzugseinheit. In der hier auszulegenden Stelle geht es Zeami darum, die Aufmerksamkeit wegzulenken von der bloß äußerlichen und technischen „Gekonntheit“, die zwar für sich einen Wert besitzen mag, aber nur im Zusammenhang mit der Entfaltung aller Gemütskräfte einen Sinn erhält. Zeami geht soweit, dass er die entfalteten Gemütskräfte für wichtiger hält als eine perfekte Technik. Für die Wirksamkeit des gelungenen Zusammenspiels von körperlichem Können und Herzensfülle führt er ein weiteres chinesisches Zeichen ein, das in der alten chinesischen Tradition der Ästhetik von hoher Bedeutung gewesen ist: *kan* 感. Im Allgemeinen wird dieses Wort übersetzt mit: Gefühl, Empfindung, Eindruck, Feingefühl, Rührung, Sinn, Bewundern. Das Zeichen weist auf ein sinnlich-gefühlhaftes Resonanzgeschehen, das zugleich in mir und meinem ganzen Körper Rührungen auslöst, aber zugleich auch verweist auf ein sinnlich-gefühlhaftes Resonanzgeschehen zwischen den Menschen. Aus diesem Grunde ist *kan* weder nur subjektiv, noch nur objektiv. *Es vollzieht sich im Menschen und zwischen den Menschen.* Um dieses zum Ausdruck zu bringen, haben sich die Übersetzer entschieden, das Zeichen mit einem alten deutschen Wort aus dem 19. Jahrhundert wiederzugeben: „Gemeingefühl“. Dieses Wort ist nicht zu verwechseln

14 Vgl. a. a. O., S. 136.

mit „Gemeinsinn“, das im Gegensatz zu „Gemeingefühl“ eine große philosophische Karriere gemacht hat. Das Wort „Gemeingefühl“, das es für den philosophischen Sprachgebrauch wohl erst wieder zu entdecken gilt, bedeutet nach dem Grimm'schen Wörterbuch zweierlei:

- „1) gemeinsames gefühl, in dem die innere gemeinsamkeit zum ausdruck kommt: was die gemüther der völker für die Griechen bewegte, war ein von kirchlichen verhältnissen unabhängiges gemeingefühl für menschlichkeit und menschliches recht. [...]
2) neuere philosophen nennen gemeingefühle die sinnlichen eindrücke oder gefühle, die nicht unter einen der fünf sinne zu bringen sind, z. b. kraft, müdigkeit, hunger, gemeingefühl die fähigkeit dazu (bei Kant anthrop. § 15 vitalempfindung, vitalsinn).“¹⁵

Die zweite Bedeutung wird in dem folgenden Text noch prägnanter gefasst:

„Die versinnlichte Darstellung der Gemüthsthätigkeit giebt sich als Gemeingefühl zu erkennen, welches dem Bewußtsein den inneren Lebenszustand des Körpers, insofern derselbe auf die Seele sich bezieht, in dunkeln Bildern vorstellt. Die Seele entäußert sich hier ihrer freien Selbstanschauung, und nimmt sich nur im Zusammenhange mit dem physischen Leben wahr, durch welches sie zu manigfachen Modifikationen ihrer Äußerungen bestimmt wird. [...] Das Gemeingefühl ist ein durch Körperzustände bestimmtes, modifiziertes Selbstgefühl der Seele.“¹⁶

Das Wort umfasst somit zum einen ein „gemeinsames Gefühl“ für etwas und zum anderen ist es das sinnlich-körperliche Selbstempfinden der Seele in umfassendem Sinne. Auch wenn das chinesische Zeichen *kan* 感 nicht vollständig damit übereinstimmt, so scheint mit dem Wort „Gemeingefühl“ dennoch etwas zum Ausdruck zu kommen, was gewöhnlich in der philosophischen Terminologie streng getrennt wird. Zum einen das gemeinsame und individuelle Empfinden und zum anderen das Zusammenspiel von Körper und Geist bzw. Seele. Beides ist für das Verständnis des chinesischen Zeichens *kan* von grundlegender Bedeutung. Denn, was Zeami mit einem geglückten Stil meint, ist, dass das

15 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Digital: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&mid=GG07507> vom 19.12.2013.

16 Karl Wilhelm Ideler: Anthropologie für Ärzte, S. 93 u. S. 95.

Herz sich einerseits durch und durch im Körper realisiert und empfindet und andererseits dies zu einer gemeinsamen Erfahrung mit den Zuschauern wird.

6. Gemeingefühl des Nicht-Herzens (mushin no kan 無心の感)

„Weiterhin soll es über den Rang des Reizenden hinaus die Ebene geben, auf der man ohne jeden Gedanken ein erstauntes „Ahh“ ausruft. Dies ist das [bewegend-bewegte] Gemeingefühl. Es handelt sich hier um ein [bewegend-bewegtes] Gemeingefühl, bei dem man, da man ohne jeden Gedanken [im Herzen] ist, auch nicht empfindet, dass es reizend ist. Dies wird auch das ‚Unvermischte‘ genannt. Da es so ist, wird im *Yijing* der untere Teil des Zeichens *kan* 感, das heißt das Herz 心, ausgelassen und man lässt allein das Zeichen 咸¹⁷ [im Sinne] von *kan* 感 lesen. Der Grund dafür ist, dass es beim wahrhaften Gemeingefühl um den Bereich geht, wo es selbst das Herz nicht gibt. Auch beim Rang des Haupt Schauspielers verhält es sich so. Das kontinuierlich übende Aufsteigen von der Zeit als Anfänger setzt sich fort bis man sagt, er sei ein guter Hauptspieler. Dies ist der Rang, der bereits die Gewandtheit erreicht. Wenn es darüber hinaus den Stand des Reizenden gibt, so ist dies bereits der Rang des Meisters. Dass man darüber hinaus das [bewegend-bewegte] Gemeingefühl des Nicht-Herzens besitzt, ist der Rang, der in der Welt hohes Ansehen erreicht. Man soll diese Ebenen gut und ausdauernd üben, bemüht ausprobieren und die höchste Verfeinerung des Nō[-Spiels] erreichen.“¹⁸

In diesem Abschnitt fokussiert Zeami das Gemeinsame des Gemeingefühls und führt in diesem Zusammenhang zudem den buddhistischen Terminus des „Nicht-Herzens“ ein. Zunächst wird im Text auf einen Momente rekurriert, in dem Zuschauende eine direkte körperliche Reaktion zeigen in Form eines eher stillen aber eindringlichen und unwillkürlichen „Ahh“. In und an dieser Reaktion zeigt sich das Gemeingefühl, das zwischen Schauspieler und Zuschauenden entsteht. Es entsteht in jedem einzelnen ganzkörperlich und ist zugleich zwischen allen im Raum. Im Text folgt dann ein Zeichenspiel, das Zeami aus dem *Yijing*, dem alten chinesischen Buch der Wandlungen, herleitet. Das chinesische Zeichen *kan* 感 besteht selbst aus zwei Zeichen: *kan* 咸 und *kokoro* 心. Es ist nun überaus passend und auch vom Phänomen her nahegelegt, dass das Zeichen *kan* 咸 „alle, ganz und zusammen“ bedeutet. Auch in dieser

17 Dieses chinesische Zeichen bedeutet: alle, ganz, zusammen.

18 A. a. O., S. 136f.

Hinsicht ist „Gemeingefühl“ als Übersetzung treffend. Aus dieser Deutung des Zeichens im *Yijing* wird aber auch deutlich, dass das Zeichen *kan* 感 „ganzes Herz“ und „Herz aller“ bedeuten kann. Ziel der Nō-Aufführung ist es, beides miteinander verschmelzen zu lassen. Dieses Verschmelzen in höchster innerer Differenziertheit wird infolgedessen als der Bereich des „Nicht-Herzens“ angesprochen, in dem sich das Geschehen aus sich selbst heraus zeigt und entfaltet. Schauspieler, Bühne, Musiker und Zuschauer werden zu einem Geschehen des Gemeingefühls, in dem sich jeder einzelne durch das gemeinsame und individuelle Gemeingefühl hindurch selbst erfährt. Gerade der Schauspieler tritt dadurch in eine völlig neue Beziehung zu den Zuschauenden ein.

7. „Die Sicht der abgeschiedenen Sicht“ (riken no ken 離見の見)

„Die vom Zuschauerplatz aus gesehene Gestalt [des Schauspielers] ist meine [von mir, dem Schauspieler] abgeschiedene Sicht. Da es so ist, ist das, was mein Auge sieht, eine ich-[zentrierte] Sicht. Es ist nicht die Sicht der abgeschiedenen Sicht. Das, was mit der Sicht der abgeschiedenen Sicht gesehen wird, ist die Sicht im gleichen Herzen mit den Zuschauern. Wenn dies der Fall ist, erreicht man, die eigene Gestalt zu sehen. Wenn man erreicht, die eigene Gestalt zu sehen, sehe [ich mich] von links und rechts, von vorne und hinten. Obwohl [man sich] bereits von vorne, links und rechts sieht, kennt [man] dann schon [seine] Gestalt von hinten? Nimmt [man seine] Gestalt von hinten nicht wahr, kennt man nicht die ungehobelten Aspekte der [eigenen] Gestalt.“¹⁹

„Die Sicht der abgeschiedenen Sicht“ ist auch eine theatertheoretisch sehr bemerkenswerte Formulierung. In dieser Formulierung kommt meiner Deutung nach dasjenige voll zum Tragen, was im Rahmen des Gemeingefühls zwischen Schauspieler und Zuschauenden entsteht. Es wird aber auch deutlich, dass vor allem der Schauspieler dafür verantwortlich ist, das Gemeingefühl durch eine besondere Entfaltung der körperlich-geistigen Wahrnehmung in seinem Spiel auch in den Zuschauenden zu wecken. Hierfür muss er sein ichzentriertes Wahrnehmen übersteigen und auf sich selbst von den Zuschauenden her sehen und auch aus allen Richtungen. Der Schauspieler ist Sehender und sieht sich zugleich aus vielen Perspektiven als Gesehener und Gesehenes. Er selbst vervielfältigt sich in seiner körperlich-geistigen Wahrnehmung, wodurch er

19 Vgl. a. a. O., S. 124f.

zugleich den Zuschauenden die Möglichkeit gibt, mit ihm im gleichen Herzen zu sein. All dies ist nicht einfach beim Zuschauen zu beobachten. Man kann durch keine äußerlichen Zeichen sicher erkennen, dass der Schauspieler nun die „Sicht der abgeschiedenen Sicht“ erreicht hat. Vielmehr geht es darum, es am und im eigenen Körper zu realisieren. Es ist erst zu bemerken, wenn ich selbst in das Geschehen des Gemeingefühls hineinfinde. Schaut man nur als äußerer Beobachter zu, ist nichts wahrzunehmen und alles wirkt langweilig.

8. Das abgekühlte Stück / Nō der Nicht-Geschmücktheit

„Das aus dem Herzen heraus gelingende Nō-[Spiel] ist – bei einem höchst gewandten Schauspieler des Sarugaku, wenn es nach einigen Stücken im Verlauf des Programms gespielt wird – ein Nō, das in den beiden Künsten [Tanz und Gesang], in der Mimesis und in der Erzählung nichts Besonderes ist, und indem es glanzlos einsam wirkt irgendwie ein Gemeingefühl mit Herz zeigt. Dies nennt man ein abgekühltes Stück. Diesen Rang kennt selbst der Kritiker mit sehr gutem Auge nicht. Umso weniger ahnt davon der provinzielle Kritiker mit gutem Auge etwas. Er [der Rang des abgekühlten Stils] ist als der glückende Stil aufzufassen, der [allein] vom höchst gewandtem Schauspieler erreicht wird. Dies heißt das aus dem Herzen heraus gelingende Nō, bzw. das Nō des Nicht-Herzens, oder auch das Nō der Nicht-Geschmücktheit. Man soll die Vielzahl dieser feinen Stile ausführlich mit dem Herzen begreifen und zu unterscheiden wissen.“²⁰

Der glückende Stil ist durch und durch *unscheinbar*. Kaum merklich vollzieht sich in höchster Zurücknahme ein Gemeingefühl, das jeden Glanz und jede Pracht abgelegt hat. Kein expressiver Ausdruck reißt die Zuschauenden mit, kein technisches Können steht mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ein „abgekühltes Stück“ nährt sich aus den subtilen Schattierungen aller Gemütsregungen in ihrem Zusammenspiel ohne jeden Effekt. Man könnte vielleicht so weit gehen, dass auch jeder Ausdruck getilgt wird zugunsten einer gemeinsam vollzogenen Resonanz im Gemeingefühl, die zugleich in grundsätzlicher Weise eine Übung des Ethischen und des Spirituellen als radikale Immanenz ist.²¹

²⁰ Vgl. a. a. O., S. 150.

²¹ Vgl. für die ostasiatische Herleitung dieser Tradition: François Jullien: Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China.

Bibliographie

- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Digital: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG07507> vom 9.12.2013.
- Elberfeld, Rolf: „Phänomenologie sinnlicher Erfahrung in interkultureller Perspektive. Zur Bedeutung des ‚Bewegungssinns‘“, in: R. Schulz (Hg.): Zukunft ermöglichen. Denkanstöße aus fünfzehn Jahren Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit, Würzburg: Königshausen&Neumann 2008, S. 357-376.
- Elberfeld, Rolf: Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung, Freiburg i.B./München: Karl Alber Verlag 2012.
- Ideler, Karl Wilhelm: Anthropologie für Ärzte, Berlin: Enslin 1827.
- Jullien, François: Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China, a. d. Französischen v. A. Hiepko u. J. Kurtz, Berlin: Merve Verlag 1999.
- Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern: Francke Verlag 1954.
- Pörtner, Peter: *mono* – Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan, in: R. Elberfeld/G. Wohlfart (Hg.): Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa, Köln: Edition chora 2001, S. 211-226.
- Tanaka, Yutaka (Hg.): Gesammelte Schriften Zeami zur Kunst, kommentiert v. Yutaka Tanaka, Tokyo 1976 (Japanisch).
- Zeami: Die Geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Oscar Benl, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Insel Verlag 1986.
- Zeami: Performance Notes, übers. v. Tom Hare, New York: Columbia University Press 2008.

Arno Böhler, Krassimira Kruschkova, Susanne Valerie (Hg.)
unter Mitwirkung von Elisabeth Schäfer

Wissen wir, was ein Körper vermag?
Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie

Ein Großteil der Beiträge des Sammelbandes „Wissen wir, was ein Körper vermag?“ geht aus der gleichnamigen Ringvorlesung (Wintersemester 2012/13) hervor, die in Kooperation zwischen dem FWF-Projekt „Generating Bodies“ TRP12-G21, der Universität Wien (Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) und dem Tanzquartier Wien stattgefunden hat. Der Rededuktus einiger Beiträge wurde im Sammelband beibehalten.

[transcript]

Arno Böhler, Krassimira Kruschkova, Susanne Valerie (Hg.)
unter Mitwirkung von Elisabeth Schäfer
Wissen wir, was ein Körper vermag?
Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie

Gedruckt mit freundlicher Förderung durch:
Austrian Science Fund (FWF): TRP12-G21
Tanzquartier Wien

Universität Wien: Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft
Universität Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Samuel Nyholm, Bremen

Umschlagabbildung: Samuel Nyholm „Untitled (The octopus has nine brains)“, www.sany.dk

Innenlayout, Satz: Esther Hutfless, Elisabeth Schäfer, Richard Ferkl, www.ferkl.at

Lektorat: Arno Böhler, Krassimira Kruschkova, Elisabeth Schäfer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-2687-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit
chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser
Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

... das Buch ist nicht Bild der Welt, wie uns ein eingewurzelter
Glaube weismachen will. Es „macht Rhizom“ mit der Welt.

Gilles Deleuze und Félix Guattari
Rhizom 1977, S. 19

Inhalt

PREVIEW

Erin Manning

Do we know what a body can do? #1 | 11

Interview

Brian Massumi

Do we know what a body can do? #2 | 23

Interview

KÖRPERRHIZOME ZWISCHEN RELIGION UND KUNST

Sandra Noeth

Dramaturgien des Adressierens. Fünf Bewegungen | 43

Elisabeth Schäfer

„The Origin of Tears“ – Circumskripte der Körper | 57

Rachid Boutayeb

Duloser Körper | 69

Über die Sexualität im Islam

Fawzi Boubia

Es körpert! Es outet! Es scheint! | 89

Westöstliche Herausforderungen an die Seele, die Innerlichkeit und das Sein

Rolf Elberfeld

Der Körper im japanischen Nō-Theater | 103

KÖRPERRHIZOME ZWISCHEN KUNST UND PHILOSOPHIE

Krassimira Kruschkova

Der blinde Seekrebs | 121

Zum Nicht(s)tun im zeitgenössischen Tanz und in Performance